

'Indien de menselijke tekens van de aarde

weggevaagd zouden worden, zouden alle mensen zich, bij gebrek aan metaforen, in de arbeid verliezen, en de eerste dansen en komedies zouden in razernij uitmonden, zonder enige herinnering, zolang de voeten nog niet het eerbiedwaardige pad zouden hebben gevormd, de eerste schets van de tempel zouden hebben uitgetekend. Maar zodra de danser zich aan het menselijke teken onderwerpt, wordt de lectuur hervat, en begint het mensdom terug tot cultuur op te bloeien.'

Alain (Émile-Auguste Chartier, 1868-1951)
Propos I, 20 oktober 1922

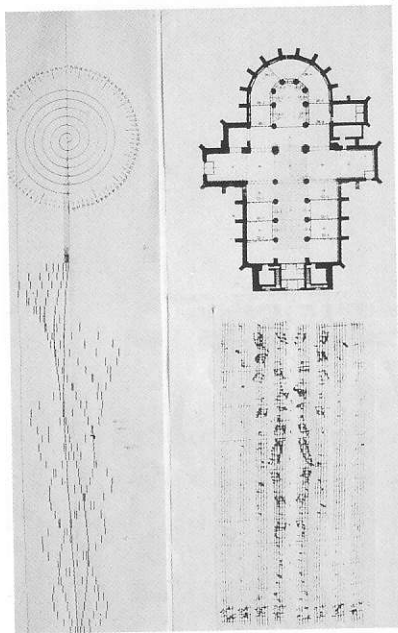
In 1994 confronteerde Paul de Kort de bezoeker van de Bergkerk te Deventer met een *fuga*.

Niet een *fuga* waarvan de klanken zich klaterend vanaf het orgel naar beneden stortten, maar een die stil aan de voeten van de beschouwer lag, op de vloer van het lege middenschip van de kerk.

De meerstemmigheid van deze strenge, contrapuntische muziekvorm was weergegeven in zes lijnen, als zes stemmen. Elke lijn was uitgezet door een reeks houten balkjes, waarvan ter onderscheiding de dikte onderling verschilde. De eerste stem, de eerste lijn, was de meest rechte en sneed, zoals dat hoort bij een *fuga*, als een mes door de ruimte. De overige vijf lijnen waren boven dan wel onder de eerste gezet (eveneens conform de opbouw van de *fuga*) en beschreven zo een patroon van steeds verder uitwaaiende lijnen, elk volgens een eigen systematiek. De zesde en laatste was het meest diffuus, maar ook deze bleef nog met het oog te volgen. In de breedte werd het werk begrensd door het verloop van de lijnen, in de lengte bereikte het in de 46 vloertegels, die Paul de Kort als limiet stelde, zijn maximale *expositie*.

Al eerder maakte hij werk dat was gebaseerd op een *fuga* uit *Das musikalische Opfer* van Johann Sebastian Bach. Behalve de genoemde zesstemmige *fuga* bevat dit werk nog een driestemmige en enkele *canons*. *Das musikalische Opfer* wordt altijd in één adem genoemd met *Die Kunst der Fuge*, dat Bach in de laatste drie jaren van zijn leven componeerde en dat onvoltooid bleef. Deze twee werken van Bach worden wel zijn abstracte werken genoemd, omdat ze beide geheel of gedeeltelijk als partituur zijn opgetekend, maar zonder aanwijzingen voor de instrumentatie, vandaar de verschillende zettingen, voor orkest, strijkkwartet en orgel.

In feite gaat het bij de *fuga* om de notatie van een systeem, waarvan Paul de Kort in zijn sculptuur in de Bergkerk zijn 'vertolking' presenteerde. Hij geeft in zijn werk wel meer eigen versies en interpretaties van abstracte vorm- en ordeningsprincipes, die ontleend zijn aan terreinen buiten de beeldende kunst. Wiskundige reeksen en getalsverhoudingen en andere wetmatigheden zijn daarbij onderwerp van onderzoek.



Fuga, ontwerpschets, Bergkerk 1994

Paul de Kort is geïnteresseerd in zich herhalende patronen en structuren en in de variaties die zich daarin kunnen voordoen. Niet alleen de *fuga* manifesteert zich in zijn werk in verschillende versies, in een meer compacte of uitgerekte vorm, in een sneller of een trager ritme. Het oeuvre als geheel wordt gekenmerkt door het optreden van series, verzamelingen van mathematisch aandoende structuren, die zich onder invloed van eenvoudige rekenkundige principes ontwikkelen. Zo bezien is elk werk een onderdeel van een in principe oneindig gevarieerde verzameling.

Maar binnen deze denkbeeldige verzameling doet Paul de Kort ingrepen, die zijn gebaseerd op persoonlijke keuzes. Hierdoor ontstaan binnen de gemeenschappelijke en op zichzelf strikte kaders tekeningen en objecten met een duidelijke individuele identiteit. In feite worden telkens de grenzen van een bepaald systeem afgetast, wordt als het ware de 'rek' die erin zit beproefd.

De 'hand van de kunstenaar' blijft dus zichtbaar, soms ook in de lichte onregelmatigheden of onnauwkeurigheden die tijdens het maakproces optreden of in de wijze van uitvoering, het gekozen materiaal en de soms weerbarstige eigenschappen daarvan. Een goed voorbeeld is een reeks kleine objecten, die bestaan uit een lange reep bladlood die tot een compacte spiraal is opgerold en waarvan de bovenrand telkens volgens een vast patroon is ingeknipt. De onregelmatigheid van deze met de hand gemaakte 'knipjes' is essentieel voor het karakter van het object en verleent het een onmisbare charme.

Ook door veel van de gekozen titels wordt duidelijk dat het Paul de Kort niet primair gaat om het zichtbaar maken van de ordeningsprincipes die aan zijn werk ten grondslag liggen, maar om het oproepen van een associatief beeld met eenvoudige principes en middelen. Titels als *Iambus*, *Canon* en *Fuga* openbaren iets van de systematiek die aan een bepaald werk ten grondslag ligt, maar leggen tevens bredere verbanden met verwante terreinen buiten de beeldende kunst: dichtkunst en muziek. *Mitose* (celdeling, van het griekse *mitos*), *Coagulum* (Latijn voor stremsel) of *Uccello* (Italiaans voor vogel) leggen eveneens een relatie tussen de titel en de processen die zich afspelen in het werk en maken het op meerdere en soms niet voor de hand liggende manieren 'leesbaar', waardoor de betekenis wordt verbreed.

Ook de omgeving waarin een werk zich bevindt kan daarin een factor van belang zijn. Wie destijds in de Bergkerk, op weg geholpen door de titel, in de gesuggereerde beweeglijkheid van het vloerbeeld het principe van de *fuga* eenmaal had ontdekt, richtte onwillekeurig de blik omhoog, naar het orgel en verwachtte daar als het ware een muzikaal antwoord.

In het kader van het oeuvre van Paul de Kort wordt hier telkens gesproken van objecten en tekeningen. Maar eigenlijk is alleen in het materiaalgebruik sprake van een werkelijk verschil. In de tekeningen gaat het meestal om krijt, grafiet of potlood op papier, de meeste objecten zijn gemaakt van lood in verschillende vormen, meestal strips, platte staven of dunne strengen of draden. Dat betekent echter niet dat in de objecten een uitgesproken driedimensionaliteit ontstaat, die zich wezenlijk onderscheidt van de tweedimensionaliteit van de tekeningen. In feite is al het werk van Paul de Kort vlak: het heeft altijd een duidelijke voor- en achterzijde, maar doorgaans nauwelijks breedte of diepte. De achterzijde vormt steeds het horizontale of verticale draagvlak. Het werk ligt op de vloer of het hangt aan de muur en vanuit die positie betreedt het slechts in zeer geringe mate de ruimte. Het tweedimensionale en het driedimensionale lijken elkaar zo dicht als mogelijk te benaderen. In beide gevallen is ook het standpunt van de

toeschouwer ten opzichte van het werk nagenoeg hetzelfde: hij kijkt er tegenaan of er bovenop en wordt vervolgens uitgenodigd zijn blik te laten dwalen over het patroon dat zich voor zijn ogen ontvouwt. Zelfs een vloerbeeld als *Fuga* in de Bergkerk, dat door zijn omvang het karakter van een installatie heeft en waar men letterlijk omheen kan lopen, accentueert ruimte en brengt er een zekere ordening in aan, maar is zelf amper ruimte. Het verheft zich nauwelijks van de vloer en manifesteert zich, zeker in relatie tot het immense volume van het kerkgebouw, meer als een tekening dan als een driedimensionaal object.

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat tekeningen en objecten in het werk van Paul de Kort zo nauw verwant zijn omdat beide vanuit het vlak ontwikkeld worden.

In dit verband is een in oktober 1988 in zijn atelier uitgevoerd experiment, zoals hij het zelf noemt, van belang. Het begon met een grote partij loden stroken van een meter lang en drie centimeter breed, die hij oprolde tot kleine rolletjes. Op de vloer van het atelier zette hij met potlood een lijn uit in de vorm van een spiraal met per winding een constante uitdijning van drie centimeter. De maximale afstand tussen het centrum en de buitenste winding was een meter. Op de lijn van de spiraal plaatste hij de loodrolletjes, met tussenliggende afstanden van telkens een meter. Er bleken uiteindelijk exact honderd rolletjes op de lijn te passen. De eerste visuele indruk was chaos, maar met een onderliggende orde. Doordat de straal van de cirkel als afstandsmaat was aangehouden, hadden de rolletjes gezamenlijk globaal een zeshoekig patroon aangenomen. Dit gaf het experiment de titel *Hexagon*. In dit werk is de grens tussen tekening en object niet te trekken. De loodrolletjes zijn als punten in een tekening en hoewel ze als individuele elementen op zichzelf ruimtelijk zijn, zijn ze in het geheel niet meer dan de knopen in een draad.

De spiraal is een kenmerkend element in het werk gebleven. Met de straal of de omtrek als maat worden hierop punten uitgezet. Of de banen die de spiraal beschrijft verbreden zich telkens volgens een vast principe. Daarbij wordt het resultaat telkens bepaald door de veranderingen die kleine verschuivingen in het systeem opleveren. Het experiment uit 1988 werd de basis voor veel tekeningen, objecten en installaties daarna.

Sinds *Hexagon* raakte Paul de Kort ook gefascineerd door gemaaide velden met hooirollen. Aangezien de machines tussen de momenten waarop een rol wordt gelost ongeveer evenveel maaien, liggen de rollen per spoorbreedte op ongeveer gelijke afstanden. Lang speelde De Kort met de gedachte om een landbouwer te vragen zijn land in de vorm van een spiraal te maaien, zodat een reusachtig patroon van rollen zou ontstaan volgens zijn eigen orderingsprincipes.

Toen deed zich de gelegenheid voor, een ingreep te doen in de zogenoemde cirkels van Jannink, gelegen in de Noordelijke Manderheide in de provincie Overijssel, dicht bij de grens met Duitsland. De twee cirkels, met een doorsnede van respectievelijk 378 en 343 meter, werden vanaf 1929 aangelegd door textielabrikant Gerhard Jannink, die een grote belangstelling had voor de landbouw. In de Verenigde Staten had hij gezien dat cirkelvormige landbouwpercelen een aanzienlijke tijdsbesparing opleverden, omdat de boer vanuit het midden spiraalsgewijs in één vloeiende beweging naar buiten kon ploegen, zonder telkens van richting te hoeven veranderen. Hoewel de percelen tientallen jaren werden gebruikt, eerst voor rogge, later

voor maïs, bleven de cirkels in deze contreien een curiosum. Circa tien jaar geleden kwam de Stichting Landschap Overijssel in het bezit van het terrein. De cirkels werden opgenomen in een plan voor herstel van de totale Noordelijke Manderheide en zouden op den duur verdwijnen door het stopzetten van de landbouwactiviteit en het terugkeren van de natuurlijke begroeiing. Maar in 1993 werd Paul de Kort in de gelegenheid gesteld een plan te ontwikkelen, dat voorziet in het behoud van de cirkels als structuren in het landschap.

Ook dit plan voor de Mandercirkels, dat in 1999 werd uitgevoerd, heeft zich ontwikkeld vanuit het vlak, vanuit de plattegrond. Dat kan ook bijna niet anders, want alleen als vlak zijn de cirkels werkelijk waarneembaar. Op de landkaart van Twente, iets ten noorden van de plaats Tubbergen en direct onder de ter plekke globaal oost-west verlopende grens met Duitsland, zijn de twee grote, volmaakt cirkelvormige percelen duidelijk aangegeven. Een topografische kaart is niet nodig, een eenvoudige toeristische kaart voldoet. Ter plekke echter manifesteren de cirkels zich als grote open vlaktes, te groot van omvang om hun vorm echt te ervaren. Vanuit de lucht zijn de cirkels uiteraard het best te zien. In de tweede wereldoorlog schijnen ze dan ook als oriëntatiepunten voor piloten gediend te hebben.

Op de grond echter is het standpunt van de beschouwer niet toereikend. Deze situatie confronteerde Paul de Kort dus met een specifiek probleem. De oplossing vond hij in een ontwerp, dat de cirkels in de vorm van een wandeling leesbaar maakt.

Die wandeling ziet er als volgt uit.

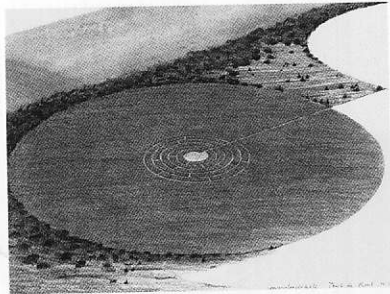
De meest logische route voert vanaf de Uelserweg, die Mander met het Duitse Getelo verbindt, over een bospad naar de meest oostelijk gelegen cirkel. Rond deze cirkel, de grootste van de twee, is een greppel gegraven met daarbinnen een pad. In het centrum is een flauwe heuvel opgeworpen waarop spiraalsgewijs en in een regelmatig ritme jeneverbesstruiken zijn geplant. Tijdens de wandeling over het pad, de omtrek van de cirkel volgend, geven de jeneverbessen een wisselend patroon te zien, van een schijnbare chaos tot een strakke ordening. Bij het meest noordelijke punt, waar de cirkel de Duitse grens raakt, voert het pad langs een grenssteen van Bentheimer zandsteen. Wanneer het pad van daaruit in westelijke richting, tegen de wijzers van de klok in, gevolgd wordt, wordt zichtbaar dat het patroon van de jeneverbesstruiken glooiende lijnen vormt van de top naar de voet van de heuvel. Op de oost-west as van de cirkels staan de struiken in een rechte lijn. In het verlengde wordt de as gevolgd door een pad, dat in het midden van de westelijke cirkel uitmondt in een eveneens cirkelvormige zandvlakte. Rondom dit middelpunt ontrolt zich een pad in de vorm van een spiraal en met een lengte die gelijk is aan de totale omtrek van de westelijke cirkel, namelijk een kilometer. Op regelmatige afstanden lopen verbindende paden tussen de windingen. De lengte van deze 'spaken' verhoudt zich tot hun onderlinge afstand als 1 staat tot 6,28 (= 2 maal pi). Het getal pi (3,14) is een wiskundige constante en heeft betrekking op de verhouding tussen de diameter en de omtrek van een cirkel. Het patroon dat zo in de spiraal ontstaat, door Paul de Kort *filament* genoemd, is een belangrijk gegeven in zijn werk. Volgens hetzelfde patroon zijn de jeneverbesstruiken op de heuvel in de oostelijke cirkel ingeplant.

Door de paden te belopen worden de cirkels niet alleen zichtbaar, maar wordt het werk als geheel ook als afstand beleefd. Het manifesteert zich als ruimte, die om beweging en enige

fysieke inzet vraagt om ervaren te kunnen worden. Daarbij wordt de oostelijke cirkel in feite niet betreden, maar waarneembaar gemaakt door het pad dat zijn omtrek volgt en door de ronde heuvel, die een duidelijk middelpunt vormt. In de westelijke cirkel vervult het spiraalvormige pad, dat tot het centrum doordringt, dezelfde functie.

In verhouding tot het enorme oppervlak van de Mandercirkels zijn de ingrepen van Paul de Kort zeer terughoudend. Verreweg het grootste deel van de cirkels blijft vrij, ook van menselijke voetstappen. Aangezien de vruchtbare landbouwgrond is afgegraven, kan zich op de arme bodem in de grote open ruimte weer heide ontwikkelen.

De uitwerking van de verrichte ingrepen is drieledig. Ze behouden de structuur van de cirkels, maken ze voor de beschouwer beter waarneembaar en voorzien in de renaturering van het landschap. Wat dat laatste betreft wordt een soort reservaat geschapen, dat exemplarisch is voor de positie van de natuur in Nederland. Natuur bestaat hier als cultuur, anders was ze er allang niet meer. Alleen op zorgvuldig afgebakende plaatsen en op plekken waar de mens geen functionele belangen heeft, kan ze zich ontwikkelen.



getekende impressie van de westelijke
MANDERCIRKEL 29,7 x 42 cm 1994



oost-west as MANDERCIRKELS

Paul de Korts vormgeving van de Mandercirkels is eenvoudig, maar tegelijkertijd monumentaal. De spiraal en de *tumulus* (de heuvel) zijn oeroude constructies, die de plek een archeologische dimensie verlenen en die doen denken aan primitieve heiligdommen en grafplaatsen. De heuvel is in die zin extra intrigerend door haar onbereikbaarheid en geslotenheid.

De gebruikte vormtaal completeert en accentueert de nog aanwezige sporen van de tijd, zowel door de natuur als door mensenhand gevormd. De cirkels van Jannink riepen ook voorheen al, zij het onbedoeld, associaties op met prehistorische structuren. Deze associaties worden versterkt door de aanwezigheid van enkele grafvelden met *tumuli* uit de IJzertijd in de nabije omgeving, waar ook het lijksilhouet, bekend als de *Man van Mander*, gevonden werd. Daarbij is het omringende landschap met zijn heide en de oude, inheemse jeneverbesstruiken voor Nederlandse begrippen ruig en onbedorven.

Een van deze struiken, kaarsrecht als een cipres, bleek zich exact op de oost-west as tussen de beide cirkels te bevinden, het traject van het verbindende pad. Dit was uiteraard een volslagen toevallige omstandigheid, maar door de boom te integreren in het pad, dat ter plekke uitdijt tot een ovaal, wordt zijn aanwezigheid in het landschap versterkt.

De situatie doet onweerstaanbaar denken aan de landschapschilderijen van Caspar David Friedrich en zijn tijdgenoten uit het begin van de negentiende eeuw. De alleenstaande boom wordt hierin zo zeer onderwerp van de projecties van de schilder, dat er een bijna menselijke bezieling aan wordt toegekend. In de romantische gedachtegang neemt de eenzame boom in het schilderij de plaats in van de mens die tracht zijn positie te bepalen in een ongrijpbaar universum. Overbodig te zeggen dat het in dergelijke schilderijen niet gaat om een weergave van in de natuur waargenomen feitelijkheden, maar om het destilleren van natuurlijke elementen met als doel het oproepen van mythische en zelfs goddelijke ervaringen.

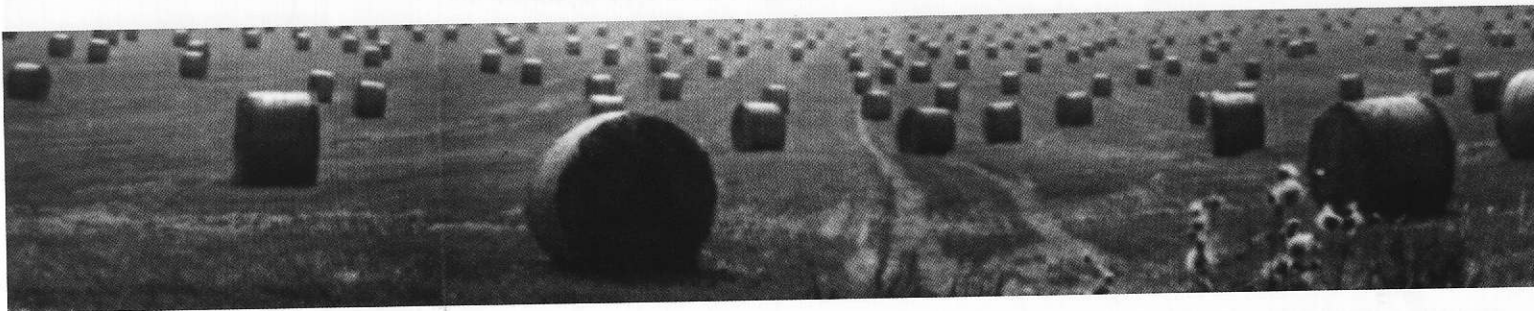
Op enigszins vergelijkbare wijze creëert Paul de Kort met zijn Mandercirkels een symbolisch landschap, een menselijke constructie. Niet eens zo zeer door menselijke aanwezigheid en ingrijpen in letterlijke zin, maar door een complex aan metaforen, dat het heden verbindt met het verleden, natuur met cultuur. Het bestaande landschap, de heide, de jeneverbesstruiken, de

gegeven cirkelvormige plattegrond, de toegevoegde *tumulus* en het spiraalvormige wandelpad dragen hier alle toe bij.

Zoals eerder al vermeld was voor de cirkels nog niet zo lang geleden een andere toekomst voorzien, een toekomst van herneming door de natuur en uiteindelijke verwildering. Maar de vraag is of de grenzen tussen het 'wilde' en het 'beschaafde' hier wel zo scherp te trekken zijn. Want ook de keuze voor het zogenaamde wilde wordt gemaakt binnen een cultureel kader en in de context van de eeuwenlange relatie van de mens met de natuur, niet alleen gevormd door de feitelijke, fysieke omgang, maar vooral ook door de metaforen, de projecties en de mythen.

De mens betreedt de natuur nu eenmaal altijd met deze bagage, over het pad van de cultuur.

maart 2000



hooirollen in Zuid-Engeland